



Sobre formar atores em Portugal

Alexandre Calado

Introdução

Mas é preciso ir para o ensino superior para tornar-se ator? Esta é uma questão que me tem sido colocada, talvez não apenas a mim, por diferentes pessoas, a maioria, creio, incitada por uma genuína dúvida, uma dúvida que reflete quanto o campo dos estudos de teatro permanece algo que resiste a uma imediata apreensão. Opto por começar o texto, que responde ao desafio de contribuir para um dossiê sobre teatro em Portugal, com esta pergunta, pois, a possibilidade que ela pressupõe é relativamente recente na história da educação e isso contribui para o adensamento de suspeitas e incertezas sobre a pertinência da presença do teatro no ensino superior e universitário. Nesta medida, penso pertinente dirigir a nossa atenção para o contexto geral desta novidade, a qual assume feições específicas no caso de Portugal. As linhas que se seguem, portanto, inserem-se no âmbito da reflexão sobre formação superior em teatro, com um enfoque na formação de atores.

Apesar do título, que não esconde certo desejo de captação de leitores, os meus objetivos são neste texto menos ambiciosos e, ao mesmo tempo, mais instigantes. Proponho-me real-

mente a fazer um panorama de algumas possibilidades formativas existentes hoje em Portugal, mencionando opções diversificadas de estudo, mas não será este o centro da minha atenção. Antes desejo convidar-vos a um percurso pelo ensino oferecido atualmente na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC/IPL), uma das mais antigas, respeitadas e significativas instituições de formação teatral no país. Um percurso que gostaria de realizar em dois momentos: considerando, no primeiro, o plano de estudos da graduação como um todo e neste destacando o modo como se sequencia o ensino-aprendizagem da Interpretação, disciplina nuclear para aqueles que desejam compreender o perfil de ator que a escola atualmente procura formar; mergulhando, no segundo momento, numa das unidades curriculares, por forma a traçar um retrato aproximado da proposta pedagógica do diretor-pedagogo João Brites, destacado professor desta escola e renomado criador na cena teatral contemporânea portuguesa.

Não é esta uma empresa sem dificuldades e quase que cada palavra da expressão “ensino superior do teatro em Portugal” remete para um problema particular. Desde logo, há a considerar o caráter fluído e complexo das situações

Alexandre Calado é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

educativas, que tendem a inscrever os estudos que sobre elas se dedicam no campo do local e do transitório. Este aspecto é particularmente problemático no campo do ensino superior, considerando a autonomia destas instituições, bem como a relativa carência de trabalhos sobre as suas práticas. Além disso, a entrada do teatro no ensino superior é recente em Portugal, não sendo anterior à década de noventa, o que naturalmente contribui para que esta esteja ainda envolvida em processos de configuração e adaptação. Haveria ainda que mencionar a implementação do Processo de Bolonha, ao longo da primeira década deste século, processo este que obrigou a decisivas reformas curriculares com vista a uma certa regularização do ensino superior no espaço da União Europeia. Finalmente, haverá que considerar algumas dificuldades terminológicas, estas, contudo, mais facilmente ultrapassáveis: quando se ler “licenciatura em teatro” num documento português, entenda-se “graduação em teatro”.

Para estudar teatro em Portugal

Antes da implantação e disseminação dos cursos de nível superior, os cursos profissionalizantes eram os principais responsáveis pelo ensino formal do teatro, tendo formado sucessivas gerações de atores, diretores, cenógrafos e dramaturgos que muito contribuíram para fazer o teatro português ao longo do século vinte. Hoje estas escolas continuam a desempenhar um papel muito relevante, oferecendo uma formação essencialmente técnica para aqueles que pretendem trabalhar na área das artes da cena, um pouco por todo o país. A duração destes cursos tende a ser de três anos, com planos de estudos equiparados ao ensino médio e regimes de tempo integral, geralmente em período diurno. Os *curricula* tendem a enfatizar o treinamento do ator, geralmente numa perspectiva eclética, sem descuidar uma formação teórica que inclui disciplinas como história do teatro e dramatur-

gia, por exemplo. Estes cursos estruturam-se muitas vezes em torno da realização de exercícios cênicos, os quais são normalmente apresentados ao público. Algumas escolas profissionais hoje existentes e promovendo ativamente a capacitação de jovens artistas da cena são a Academia Contemporânea do Espetáculo – Teatro do Bolhão (Porto), Balleteatro Escola Profissional (Porto), Escola Profissional das Artes da Madeira Eng. Luíz Peter Clode (Madeira), Escola Profissional Teatro de Cascais (Lisboa), Chaitô Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espetáculo (Lisboa).

Desde cerca da década de noventa, o teatro entrou no ensino superior, o que o levou a enfrentar uma série de novos desafios e lhe abriu um novo leque de oportunidades. O aumento da oferta dos novos cursos, bem como da procura destes por parte de candidatos, responde em certa medida ao aumento da importância atribuída pela indústria cultural às artes do espetáculo, nomeadamente com o crescimento da produção televisiva e cinematográfica, mas também com o desenvolvimento de redes de circulação de espetáculos, o aumento dos festivais e a relativa regularidade dos apoios financeiros por parte dos órgãos estatais. Atualmente, os cursos superiores subdividem-se em dois tipos, os universitários e os politécnicos. Ambos oferecem cursos de três anos (1º ciclo), sendo que os universitários tendem a privilegiar uma formação ligada aos estudos teatrais, com ênfase na teoria, enquanto os politécnicos são geralmente focados na prática artística e pedagógica; há, naturalmente, exceções. São em regra cursos diurnos, ora valorizando a aquisição e o desenvolvimento conceptual por meio de disciplinas teóricas, ora privilegiando mais o trabalho experiencial e a exploração de processos de criação teatral, integrando diferentes campos do fazer artístico. Algumas universidades que atualmente conferem graduações em artes cênicas são a Universidade de Coimbra – graduação em Estudos Artísticos, a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – graduação em Teatro e



Artes Performativas, a Universidade de Lisboa – graduação em Estudos Teatrais e a Universidade de Évora – graduação em Teatro. Já no âmbito dos institutos politécnicos encontramos a Escola Superior Artística do Porto – graduação em Interpretação e Encenação, a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha – graduação em Teatro, a Escola Superior de Educação de Coimbra – graduação em Teatro e Educação, a Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo – graduação em Teatro, e a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, de que falarei com algum detalhe em seguida.

Cursar Teatro na ESTC/IPL

A Escola Superior de Teatro e Cinema, integrada no Instituto Politécnico de Lisboa em 1985, descende do Conservatório Geral de Arte Dramática e disso decorre, em certa medida, o desenho do curso de teatro. O Conservatório foi criado em 1836, com um projeto educativo de Almeida Garrett, inspirado em modelos europeus de Paris, Londres e Milão e logo em 1841 já conta com as Escolas de Declamação, de Música, de Dança e Mímica. Apenas dois anos mais tarde, Almeida Garrett é destituído de todas as funções e o Conservatório é ameaçado de extinção, o que, segundo Eugénia Vasques, docente da ESTC e alguém que tem estudado dedicadamente a sua história, dá início ao fim da “utopia de Garrett” e inaugura “um historial de vicissitudes que comprometerá, por muitas e muitas décadas, o futuro do ensino artístico em Portugal.” (VASQUES, 2005: 3) Em 1914, na sequência das reformas introduzidas no ensino com a implantação do regime republicano em 1910, foi concedida à Escola de Arte de Representar autonomia administrativa, o que permitiu a criação dos cursos de cenografia e decoração teatral, e de indumentária prática teatral. Esta tradição foi sendo mantida e desenvolvida nas reformas posteriores do ensino e transparece hoje nos cursos ministrados no Departamento

de Teatro, que incluem as habilitações em Interpretação, Dramaturgia, Produção e Design de cena. A construção de um edifício de raiz para a ESTC, o primeiro destinado a uma escola de ensino superior artístico em Portugal, permitiu a transferência em 1998 das suas atividades do antigo edifício do Convento dos Caetanos, em Lisboa, para umas instalações modernas, dotadas de espaços letivos adequados, de estúdios, de salas de espetáculos e de visionamento, de biblioteca e refeitório que possibilitam as melhores condições de trabalho para os alunos que a frequentam.

Apesar do aumento considerável do número de opções que os interessados em estudar teatro hoje encontram, a ESTC é uma das instituições mais procuradas. Cada ano é publicado um edital que especifica o período de candidatura, cerca de Maio e Junho, bem como as provas a apresentar. As provas de pré-selecção ocorrem cerca do mês de Julho e incluem Expressão Corporal, Voz, Imaginação, Improvisação e uma Entrevista. A fase de seleção é perto de Setembro e constam de Corpo, Voz, Monólogo de escolhido pelo candidato, Diálogo com texto fornecido pela escola. Geralmente, os ingressantes fazem as suas inscrições ainda em Setembro, considerando que o ano letivo em Portugal, como no restante da Europa, vai de Setembro a Julho do ano civil seguinte. Uma vez aceite, o(a) aluno(a) inicia um percurso de imersão no estudo teórico e prático do teatro, com uma duração prevista de três anos, no qual irá contactar com diversos modos de pensar e fazer teatro, no quadro de uma escola marcada por vocacionada para a *praxis* teatral, em consonância com a sua história. Apresentarei em seguida o plano de estudos do curso de Teatro – ramo de Formação de Atores, procurando explicitar o desenho espiralar e caleidoscópico que lhe subjaz, bem como a filosofia que norteia a organização das disciplinas de Interpretação.



Tabela 1 – Unidades Curriculares do 1º ano da Graduação em Teatro – Ramo Actores (ESTC/2007)

1º semestre	Horas
Oficina Comum	240
Corpo I	96
Voz I	96
Música e Espaço Acústico I	48
História do Teatro I	48
História de Arte I	48
Met. Tec. de Investigação	48
Teorias da Arte Teatral I	96
2º semestre	Horas
Interpretação I	216
Corpo II	120
Voz II	120
Música e Espaço Acústico II	48
Literatura Dramática I	72
História de Arte II	48
Teorias da Arte Teatral II	96

A Oficina Comum é uma disciplina partilhada pelos alunos de todos os ramos e indica um dos traços característicos da proposta pedagógica da ESTC: estimular a percepção dos processos implicados em fazer teatro. De acordo com o programa da disciplina, “A Oficina Comum tem como ponto de partida as noções de sensibilização cultural, ética da profissão, jogo e criatividade”, e pretende que os alunos entendam o fenómeno teatral como: “Meio de manifestação cultural e civilizacional; Um todo composto por várias linguagens: texto, atores, arquitetura, cenografia, figurinos, adereços, música, luz, ambiente sonoro; Arte que pressupõe estéticas e técnicas diversificadas; Trabalho de natureza coletiva; Fenômeno de comunicação.” (Programa Oficina Comum, ESTC: 2007) Esta oficina apresenta duas fases, uma enfatizando a dinâmica do grupo, outra envolvendo um processo colaborativo de criação, utilizando materiais textuais da antiguidade clássica, para apresentação em espaços de museus da cidade. A valorização de um ator com perfil criativo que se manifesta no desenho desta discipli-

na é reforçado no terceiro ano, como veremos em seguida, por meio da Oficina de Criação. Sinto-me forçado a notar que ao propor-me a comentar apenas as disciplinas ligadas à Interpretação estou a cometer certo desfavor à filosofia pedagógica da ESTC, na medida em que a lógica da Oficina Comum se prolonga por todo o curso, havendo uma procura permanente de interdisciplinaridade. Assim, tanto os docentes das disciplinas práticas (Movimento, Voz, Espaço Acústico), quanto os das teóricas (História, Literatura, Teoria da Arte Teatral) são presenças frequentes nas aulas de Interpretação e tendem a articular os seus programas com o de Interpretação. Além disso, os alunos dos vários ramos têm parte da sua formação articulada com atividades das oficinas de Interpretação, realizando os cenários e figurinos, prestando apoio dramaturgico e dinamizando o processo de produção da montagem teatral de cada semestre.

No ramo de formação de atores, é no segundo semestre que se inicia um estudo mais focado da interpretação teatral, o qual se estrutura em leituras contemporâneas de autores e períodos do cânone ocidental. Como descreve Carlos J. Pessoa, figura de proa do teatro português, atual diretor do departamento de teatro e também docente, numa entrevista realizada em Março de 2007, na ESTC: “Acho uma escolha feliz terem o Simbolismo e Realismo como primeiro trabalho de abordagem, digamos, da memória cultural do teatro do Ocidente. Porque os Simbolismos envolvem o Realismo que é aquilo a que, à partida, os alunos mais estão habituados porque vêem na televisão, nos filmes, e isso permite ao mesmo tempo fazer uma ponte para um outro imaginário.” E, referindo-se aos semestres do segundo ano, continua: “Acho que faz todo o sentido terem o Gil Vicente como autor canônico, terem Shakespeare como autor canônico, e depois terem o Barroco entendido como época trans-histórica, um Barroco que, de certa maneira, faz a ponte entre o clássico e o contemporâneo (...) porque nós, se calhar, até vivemos numa idade neo-Barroca.”



Nestes termos, o estudo da Interpretação no segundo ano revela uma importância particular.

Tabela 2 – Unidades Curriculares do 2º ano da Graduação em Teatro – Ramo Actores (ESTC/2007)

3º semestre	Horas
Interpretação II	216
Corpo III	120
Voz III	120
Musica e Espaço Acústico III	48
Literatura Dramática II	48
História de Arte III	72
Teorias da Arte Teatral III	96

4º semestre	Horas
Interpretação III	216
Corpo IV	120
Voz IV	120
Musica e Espaço Acústico IV	48
Literatura Dramática III	72
História Teatro II	48
Teorias da Arte Teatral IV	96

As disciplinas de Interpretação do segundo ano são decisivas, concentradas no desenvolvimento técnico e no estímulo à exploração do jogo de ator, num diálogo estreito com textos dramáticos clássicos e distintas modalidades de teatro da palavra. Nestes semestres, os alunos expandem a consciência que têm de si, das suas vontades e desafios pessoais, ao mesmo tempo que estabelecem laços com práticas artísticas e materiais de certa tradição teatral. Este ano espelha bem um dinamismo entre memória à qual a escola está ligada e as modificações sociais que ocorrem à sua volta e a atravessam. Com efeito, segundo Carlos J. Pessoa, o desenho do curso de teatro corresponde a uma dupla preocupação: “Por um lado, fornecer aos alunos um confronto com os clássicos, de uma forma não canónica e que corresponda às práticas artísticas e pedagógicas que cada professor desenvolve e à sua visão daqueles clássicos (...), e depois criar um conjunto de aberturas para outras realidades mais contemporâneas, nomeadamente a

questão das artes performativas, da articulação com o cinema e o multimedia.” Se entre o final do primeiro e o segundo ano há uma preocupação com a tradição dramática ocidental e portuguesa, em particular, já as disciplinas de Interpretação no terceiro ano orientam-se mais claramente para práticas cênicas contemporâneas.

Tabela 3 – Unidades Curriculares do 3º ano da Graduação em Teatro – Ramo Autores (ESTC/2007)

5º semestre	Horas
Interpretação IV	408
Corpo V	96
Voz V	96
Problemas Arte Contemporânea	120

6º semestre	Horas
Interpretação V	312
Corpo VI	96
Voz VI	96
Escrita Relatório	96
Escritas Dram. Contemporâneas	120

O terceiro ano da graduação é entendido como um retorno à questão do papel criativo do ator na cena contemporânea e como um ano de transição para a vida profissional. Tanto a Oficina Teatral dirigida por João Brites, que estudaremos em seguida com mais detalhe, como a Oficina de Performance, no primeiro semestre, como a Oficina de Criação, no segundo, significam um certo retorno ao início do percurso académico e ao desafio de trabalhar colaborativamente em projetos originais. Enquanto na Oficina de Performance, os alunos do ramo de Formação de Autores são levados a responder aos desafios propostos pela linguagem da performance art, na Oficina de Criação estes são reunindo novamente com os dos distintos ramos para a montagem de um projeto escolhido por eles, entre um leque de possibilidades que varia a cada ano e que decorre de propostas de docentes da escola, tanto do departamento de teatro, quanto do departamento de cinema. Assim, a sequência das atividades propostas nas





disciplinas de Interpretação combina um sentido de progressão visando a autonomia, por meio do desenvolvimento técnico e do enriquecimento das experiências vividas, com um movimento circular de retorno, que enfatiza um desejo de estimular o amadurecimento dos aspectos singulares e criativos de cada aluno. Com efeito, este desenho espiralar do currículo possibilita um movimento de auto-reflexividade por parte do aluno, no qual os desenvolvimentos pessoais podem ser mais facilmente percebidos. Esta tomada de consciência tende a ser reforçada pela exigência de articular as experiências propostas ao longo da graduação com que os alunos se deparam, ao terem que escrever um relatório de curso. A escola é muito o que se faz efetivamente nesse período de dedicação e de encontros, pelo que um currículo formal nada garante, em particular no caso da Interpretação. Como sublinha Carlos J. Pessoa, o decisivo é o que se faz: a paixão, o interesse, a percepção que só se consegue estando envolvido na prática continuada do fazer teatro: “uma definição programática é um mero paliativo.” Nesta medida, gostaria de aprofundar um pouco a proposta pedagógica do diretor-pedagogo João Brites, um dos mais importantes docentes da ESTC, oferecida neste último ano.

A Oficina Teatral conduzida por João Brites

O trabalho de João Brites (1947, Torres Novas / Portugal) e do grupo O Bando é para mim, como talvez seja verdade para muitos outros fazedores e estudiosos do teatro, uma das causas primeiras da paixão que me move. Artista plástico, cenógrafo, encenador e dramaturgista, João Brites teve uma formação inicial em Pintura e de Gravura e, a partir de 1971, trabalha como cenógrafo e encenador. Entre muitos trabalhos, encenou espetáculos e eventos no âmbito da Europália e da Lisboa94 e dirigiu a Unidade de Espectáculos da Expo’98, tendo recebido pela sua importante atividade artística o grau de

Comendador da Ordem do Mérito. Não tenho pejo em considerá-lo um mestre do teatro português, já que quarenta anos a criar espetáculos instigantes e belos lhe garantem esse estatuto atribuído àqueles que se concentram longamente numa atividade particular. Ao longo do seu percurso artístico, João Brites elaborou um discurso teórico e uma prática pedagógica que configuram uma visão pessoal sobre a atividade criativa do ator. Procuro em seguida delinear os contornos desta visão, fazendo uso da minha experiência pessoal como seu aluno quando da minha graduação, no final de 2004, bem como do programa do módulo que atualmente leciona, na disciplina de Interpretação IV, do terceiro ano do curso do ramo de Formação de Atores da ESTC. Creio que o objetivo pedagógico explicitado no programa por João Brites, de que “os alunos construam o seu percurso criativo entendendo o ator, não apenas como intérprete, mas como criador e artista”, estabelece o horizonte geral da proposta. Como veremos em seguida, esta meta, além de se inscrever na linha programática do curso que delineei, configura um posicionamento singular de João Brites face ao *métier* do ator. O programa explicita quatro noções capitais, em torno das quais se desenvolvem as atividades propostas e que estruturarão o meu relato da experiência com João Brites: “Presença cênica; Personagem intermédia; Três níveis de expressão no trabalho do ator; Construção de um discurso estético e ético.” (Interpretação IV / ESTC, 2009)

Nas primeiras semanas da Oficina, a atenção foi dirigida para a noção de “presença”; e eu gostaria de começar por fazer presentes algumas memórias: o Inverno úmido no Grande Auditório, enorme palco à italiana cheio de frio e de vazio, meia dúzia de aquecedores a gás; sempre pontual, João Brites, de samarra e boné, saúdanos ao entrar, nós ávidos desta experiência que sabíamos não iria durar mais que quatro dias por semana, poucas seis semanas; algumas explicações gerais e começamos. A presença, noção difícil de circunscrever, foi investigada por meio do exercício d’“o soldadinho” e posteriores va-



riações: trajando roupas negras, um após outro, fomos desafiados a entrar no espaço cênico e aí permanecer, produzindo e sustentando a presença, pelo máximo tempo possível, sem aparentar qualquer atividade exterior; como viria a ser regra, quem não estava no palco, estava a trabalhar também na plateia, pois em seguida o que se viu e fez foi discutido e elaborado. Além disso, esta presença permanente de público materializava o princípio de que o trabalho do ator sempre seria considerado do ponto de vista do espectador. Junto com os companheiros iniciou assim, é o que me lembro, um percurso exploratório dos mais elementares recursos do ator no espaço cênico, considerando aspectos como a direção do olhar e o dinamismo interior, certo estado de alerta e de disponibilidade para o que acontece. A partir deste modelo básico, voltamos a repetir a experiência do exercício integrando progressivamente novos fatores de improvisação: o posicionamento no palco, a qualidade de entrada e a justeza da saída, a composição em grupos, entre outros, mantendo a premissa básica de que a expressão revelada se deveria cingir a algo próximo do zero. Leio do diário que mantive durante a oficina uma frase antiga: “O ator tem sempre um segredo no pátio”; para João Brites, a “presença cênica” tem algo de ambíguo e de enigmático, algo que ver com a fotogenia e pode ser associada à noção de “nível pré-expressivo” proposta por Eugénio Barba (BARBA, 1995). Apesar de difícil de circunscrever, paulatinamente, a noção de presença passou a integrar um léxico comum e a referir momentos teatrais partilhados, dos quais era possível destacar aspectos particulares passíveis de ser repetidos.

Nas semanas seguintes e ocupando uma parte importante da Oficina, a tônica foi colocada no trabalho sobre a paleta expressiva do ator, considerando as noções de “Personagem Intermédia (PI)” e de independência dos planos de expressão do ator. A noção de “Personagem Intermédia” refere aquele conjunto de elementos que um espectador pode reconhecer como recorrentes num ator quando o vê apre-

sentar diferentes personagens ficcionais: “O objetivo desta abordagem é dotar o autor de uma maior consciência sobre as recorrências que pode evitar e sobre as qualidades específicas que deve preservar.” (Interpretação IV, 2009) Assim entendida, a noção de PI pode ser aproximada da filosofia de “via negativa”, explorada por Jerzy Grotowski (GROTOWSKI, 1975). No entanto, é importante reconhecer quanto a noção de PI valoriza também a existência de aspectos positivos entre as referidas recorrências, a tomada de consciência dos quais pode vir a constituir matéria de desenvolvimento por parte do aluno-ator. Outras singularidades da noção de PI proposta por João Brites estão associadas ao processo pelo qual ela é investigada e que chamarei de “heteroscopia cênica”: diariamente, a PI de um aluno era escolhida como material de improvisação dos companheiros, ficando reservado um momento para que este possa responder com uma improvisação sua sobre o que lhe foi dado a ver. Temos, então, outros dois aspectos particulares: é olhar dos companheiros que espelha as recorrências do aluno e não (apenas) o do diretor-pedagogo, contribuindo para uma horizontalidade das relações de poder; e, esta observação crítica faz-se no campo mesmo da prática cênica, criando, portanto, oportunidades no espaço artístico para a transformação dessas condutas. A potência instigadora do exercício levou-o a assumir feições quase míticas entre os alunos, que muitas vezes eram vistos nos corredores ou na cantina francamente abalados: “Hoje foi o dia do meu PI.” Entendo que o “Personagem Intermédio”, raramente de modo traumático, contribui para configurar uma paleta básica de expressão de cada singularidade, ao mesmo tempo que a permite questionar no sentido do aumento das possibilidades de escolha artística de cada um.

A exploração e ampliação do vocabulário expressivo dos alunos-atores são empreendidas por meio de jogos focados nas relações entre três planos, considerados individualmente: a “corporalidade (o que um espectador vê)”, a “oralidade (o que ouve)” e a “interioridade (o que



presente)”. Os exercícios orientados para este fim prolongam a lógica de improvisação, tanto a solo como em dupla e em grupo, sob um olhar analítico e lúdico que considera os referidos planos expressivos como eixos de experimentação e passíveis de distintas relações harmônicas. Auxiliados por uma escala imaginária de intensidade e explicitação dos artifícios, convencionalizada de zero a dez, fomos convidados a improvisar pequenas cenas nas quais, por exemplo, a fisicalidade se desenvolvia num tempo-ritmo rápido (grau sete), enquanto a oralidade evoluía lentamente (grau três). É importante sublinhar que neste tipo de jogos formais sempre houve uma ênfase para que o plano da interioridade se desenvolvesse de forma a credibilizar a atuação, dentro de uma visão do homem que o acredita marcado por contradições e inconsistências. Assim, o jogo dos atores foi conduzido por diferentes territórios estilísticos, desenvolvendo destreza e habilidade na articulação dos elementos expressivos, contribuindo para uma refinada ludicidade e uma maior versatilidade dos desempenhos. Simultaneamente e contribuindo para o enriquecimento e a clarificação do dinamismo interior, foram introduzidos pólos de oscilação imaginária: “Nas improvisações explicitam-se as opções dramatúrgicas a propósito das noções de vazio e da proliferação de estímulos no plano da interioridade. Aplicam-se alguns binómios contrastantes como o de delicado e brusco, o de opressor e oprimido, o de masculino e feminino, o de sedutor e seduzido.” (ESTC/Interpretação IV, 2009) Diria que se tratou de um trabalho de desconstrução e reconstrução da nossa arquitetura expressiva no sentido do que Michael Kirby designou por “atuação complexa” (KIRBY, 1987), isto é, uma atuação onde diferentes planos expressivos do ator jogam simultaneamente. Não obstante, João Brites mantinha que este tipo de virtuosismo não deveria sobrepor-se ao prazer do jogo, instigando-nos a procurar fazer desaparecer o exercício técnico sob o aspecto lúdico e propriamente teatral.

À medida que nos aproximamos das últimas semanas da Oficina começamos a explorar fragmentos do texto dramático *A Fuga*, do autor chinês Gao Xingjian, utilizando o vocabulário de trabalho já experimentado – presença, planos expressivos, binómios e escala de explicitação – e introduzindo novas noções particularmente operativas na relação do ator com a palavra como “subtexto (entendido como o discurso interior do ator)”, e “duplo texto (jogo de explicitação da posição do ator face à situação ficcional que interpreta)”. Neste âmbito, aprofundou-se a noção de “comentário” que o programa da disciplina estabelece do seguinte modo: “(...) a capacidade do ator em verbalizar, explicitando para o espectador em tempo real, os mecanismos que utiliza para exprimir os conteúdos que pretende comunicar. Acentua-se a dimensão lúdica do ato de representar jogando com a verdade e a mentira. Pode-se chorar em cena para aprender mais a propósito da tristeza. Inventariam-se os pontos de concentração reais e ficcionados pelo ator.” (ESTC/Interpretação IV, 2009) Assim, num movimento que pode ser articulado com as noções de “distanciamento” elaborada por Bertold Brecht (BRECHT, 2005), enfatiza-se mais uma vez a tomada de posição do ator sobre o seu trabalho, que, assumindo o contexto académico da apresentação em vista, torna visíveis e audíveis os procedimentos de que se serve para construir o mundo ficcional da cena no jogo com o concreto. O texto proposto por João Brites foi dividido entre os alunos de modo a construir três elencos que partilhavam as personagens e, em conjunto, desenvolviam a narrativa. Foi um período de confronto com as dificuldades de aplicação do vocabulário explorado até então ao material dramatúrgico, período também de descobertas inesperadas possibilitadas pelas ferramentas desenvolvidas. Um curto estágio de dois dias foi agendado na sede d’O Bando, durante o qual pudemos intensificar o trabalho, além de usufruir das instalações localizadas na área rural da pequena cidade de Palmela: trabalho ao ar



livre, castanhas assadas e vinho moscatel a amenizar as agruras dos estudantes, sempre maiores em vésperas de fim de semestre.

Suspendo aqui a linearidade do relato que tenho vindo a fazer para destacar dois elementos metodológicos que não mencionei até agora e que contribuem para o objetivo inicialmente apontado de formar atores criadores: o “aquecimento” e as “cenas individuais”. O aquecimento feito em grupo, rotativa e diariamente orientado por cada um de nós, não apenas permitiu o desenvolvimento de uma rotina de diferenças, como estimulou a sistematização pessoal de procedimentos visando a preparação para a sessão de trabalho e o estabelecimento de um estado criativo. Ainda no sentido da responsabilização e estímulo ao desenvolvimento de um projeto artístico pessoal, João Brites propôs que cada aluno elaborasse ao longo da oficina uma cena individual, construída, por um lado, “em torno de uma urgência que implique um envolvimento afetivo por parte de cada um, por outro, [considerando] a aplicação progressiva da matéria dada nas aulas.” (ESTC/Interpretação IV, 2009) Estas cenas individuais, apresentadas ao grupo pelo menos duas vezes durante o processo, abriam espaço para a exploração dos desejos pessoais, ao mesmo tempo que estimulavam o desenvolvimento de um imaginário do coletivo.

Poucos dias antes da data prevista para a apresentação, foi realizado coletivamente um inventário das cenas produzidas durante a oficina e que o grupo desejava apresentar, considerando improvisações e exercícios, bem como as cenas individuais e os materiais textuais. Com base nesta listagem, elaborou-se um roteiro que entretecia cenas da peça trabalhada com cenas criadas pelos alunos, nas quais o comentário reflexivo era chamado a desempenhar um importante papel. A apresentação pública ocorreu em clima de alguma ansiedade, tanto por parte dos alunos que participavam da oficina, quanto da parte dos restantes colegas da escola, que sempre aguardam este momento com interesse e curiosidade porquanto ele marca tan-

tas vezes um espaço de revelação das singularidades dos alunos. Reunidos no Grande Auditório, imenso e agora um pouco menos frio dada a presença dos companheiros da escola e amigos, por debaixo das mantas cinzentas fomos saindo, um a um, soldadinhos de um exército de poesia e jogo. Numa anotação à margem da página do diário de viagem, leio: “Os meus desejos. A nossa responsabilidade. Que poética para a poética?”

Ensinar e aprender teatro, pesquisar teatro

Ainda o programa elaborado por João Brites: “Sublinha-se a problemática do ator como intérprete e como artista. Recorda-se que em arte não existem receitas. Defende-se que é indispensável estar com o nosso tempo sob o ponto de vista estético e político.” (ESTC/Interpretação IV, 2009) Gostaria com esta passagem de reafirmar o caráter tentativo e parcial do retrato que tracei da proposta pedagógica de João Brites, que visou antes de qualquer coisa trazer a estas páginas um pouco do sabor das atividades propostas na oficina. O sentido do que procurei descrever consubstancia-se em práticas e o exercício de as transpor em discurso escrito não deve obscurecer nunca esse fato. Mas esta observação não deve também desqualificar o gesto teorizante, ainda mais pela estreita articulação que este apresenta com a prática criativa no contexto da qual ele emergiu, resultando de um fazer que se pensa a si mesmo. Haverá sempre o risco, como em toda a sistematização no campo artístico, de reificar o método nesse movimento, erguendo barreiras onde se pretendia construir pontes. Como sublinha Carlos J. Pessoa, “(...) nenhuma espécie de autoritarismo favorece a criação artística, ela precisa de um espaço aberto onde a arte surja de uma forma democrática e plural: a eficácia por vezes está associada ao *cliché* e à fórmula que funciona e então vamos obrigar toda a gente a fazer daquela maneira: acho que a arte é negação disso, a





arte é o diverso (...). Um plano de estudos como o da ESTC que apresentei tende a reduzir este risco, apresentando uma diversidade de propostas pedagógicas e de modos de fazer, enfatizando o caráter criativo e propositivo do aluno. Num desenho curricular como este, a questão de saber se é possível ensinar arte vem a exigir dos docentes a maior clareza e investimento pessoais, por quanto é limitado o seu tempo com os alunos. Mas vem ainda mais reforçar a responsabilidade dos discentes no seu papel de organizadores das experiências e de orientadores das suas aprendizagens individuais – não apenas um discípulo de um mestre cujo saber ele virá a repetir, o aluno tende a ser um editor que assume o seu olhar pessoal sobre o percurso desenvolvido.

A dado momento, na entrevista que tenho vindo a referir, Carlos J. Pessoa menciona que, depois de ter realizado estudos universitários na área das ciências aplicadas, se deparou com uma teoria do teatro frágil, que o levou a sentir alguma suspeição face às “tentativas de cientificação” de algo que sente ser “essencialmente intuitivo e vivencial”, uma atividade que é para ele “uma prática maiêutica.” Julgo que, com a entrada do teatro no ensino superior e com as reformas recentes que a formação teatral sofreu, um novo campo de desafios e de oportunidades se depara. O Processo de Bolonha, que levou à reorganização do ensino superior um pouco por toda a Europa, coloca as instituições perante o desafio da transparência e do rigor na elaboração dos seus *curricula*, ao mesmo tempo que gerou a ameaça de uma uniformização dos cursos e de uma homogeneização das propostas pedagógicas. Isto sucede no momento histórico em que artistas de gerações anteriores conseguiram afirmar o seu lugar no espaço institucional, criando uma nova tensão entre os imperativos da *praxis* artística e os desafios da elaboração teórica. Entre a excessivo investimento nas componentes teóricas em detrimento do tempo necessário à prática em oficina, e a desvinculação da atividade artística por via de uma profissionalização da atividade do-

cente, há um equilíbrio que é necessário encontrar. Se ainda hoje a teoria do teatro e da atuação, particular, parecem carecer da consistência necessária para se afirmar como legítimos campos do conhecimento, creio que é na via da elaboração, sempre aproximativa mas não subvalorizada, de conceitos e teorias próprios que esta fraqueza poderá ser superada. Penso que a intuição se alimenta, se estimula e se desenvolve; que a construção de referenciais e de cenários contribui para esse golpe de vista difícil de explicar; entendo que uma maiêutica se instiga com a colocação de questões e com o debate animoso, que contribuem para o golpe de asa desejado. Sinto que este é um desafio incontornável se pretendemos, mais que treinar artesãos habilidosos, formar artistas implicados em relevantes processos de criação, nos quais a pesquisa possa desempenhar um papel.

A cena contemporânea pauta-se por uma grande diversidade de manifestações espetaculares, não sendo talvez possível apresentar uma síntese compreensiva que consiga reduzir esta pluralidade de práticas a um denominador comum. Os próprios modos de produção são hoje muito dispares, persistindo formas tradicionais de montagem de textos de repertório com o processo centrado no diretor lado a lado com projetos de criação colaborativa, nos quais as funções dos intervenientes são marcadamente interdisciplinares. Hoje espera-se que um ator, além de desenvolver um estilo de certo modo pessoal, seja também capaz de se assumir como fazedor de teatro, implicando-se nas diferentes fases do processo artístico. Retomando a questão inicial, gosto de acreditar que o ensino superior pode ser um espaço onde e um tempo para e um grupo com quem inventar e descobrir essa subjetividade singular e ao mesmo tempo aberta e polimórfica. Talvez não seja necessário frequentar um politécnico ou a universidade para se ser intérprete de televisão ou até de cinema ou teatro, mas penso que hoje a academia se configura como um possível espaço de resistência e de investigação capaz de responder aos desafios sociais e culturais do nosso tempo.



A ESTC tem vindo a configurar a sua proposta, tanto por via dos seus cursos, como por meio de uma estreita relação com a comunidade local e outras instituições de ensino e associações europeias como o IIT – Instituto Internacional do Teatro, a UNESCO Chair e a ELIA – European League of Institutes of Arts. Esta preocupação pela internacionalização fez também com que a Escola reforçasse a sua participação ativa em programas de intercâmbio de discentes e docentes com Escolas estrangeiras, no âmbito de programas específicos como o Sócrates/Erasmus e o Leonardo Da Vinci, bem como através de programas bi-laterais com Universidades da América Latina (Brasil, Argentina, México). Temo levar a termo estas linhas, onde falei panoramicamente das possibilidades formativas em Teatro em Portugal, do plano de estudos do curso da ESTC / IPL e do programa do diretor-pedagogo João Brites. Temo-o por que sinto estar a cometer uma injustiça ao ter reduzido a estes pontos a minha aproximação à ambiciosa temática proposta pelo título. Se as nossas relações com a arte podem ser compreendidas por analogia com as relações que mantemos com as pessoas, como sugere David Antunes (ANTU-

NES, 2007: 21), pesquisador, dramaturgista e docente da ESTC, as minhas relações com o teatro seguramente não podem ser compreendidas à revelia de algumas mulheres e alguns homens que têm persistido em investir, mais ou menos frequentemente, nessa atividade obstétrica de trazer à luz novos fazedores de teatro. Assim, consciente da impossibilidade do completo sucesso deste gesto e solicitando a compreensão daqueles que o espaço me impossibilita de mencionar, terminarei mencionando alguns artistas pedagogos que dinamizam a cena teatral portuguesa e que recentemente marcaram o ensino da Interpretação, no que ainda hoje é por vezes chamado de *Conservatório de Teatro de Lisboa*: Álvaro Correia (Teatro da Comuna), Bruno Bravo (Primeiros Sintomas), Cucha Carvalheiro, Fernanda Lapa, Francisco Salgado, Joana Craveiro (Teatro do Vestido), João Mota (Teatro da Comuna), Jorge Andrade (Mala Voadora), José Pedro Gomes, José Peixoto (Teatro dos Aloés), Luca Aprea, Maria João Vicente (Teatro da Garagem), Miguel Pereira, Miguel Seabra (Teatro Meridional), Mónica Calle (Casa Conveniente), Natália de Matos, Patrícia Portela, Pedro Matos, Rogério de Carvalho, Silvia Real. Evoé!

Referências bibliográficas

- ANTUNES, David, 2007, “Arte & efeitos: sobre a questão de a arte ter efeitos”, comunicação apresentada na ESTC, 26/04/2007, http://www.estc.ipl.pt/teatro/arquivo/comunicacoes/2006_07/arte_efeitos.pdf, acedido 28/10/2009.
- BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, 1995, *A Arte Secreta do Ator*, São Paulo – Campinas: Editora Hucitec.
- BRECHT, Bertold, 2005, *Estudos sobre Teatro*, trad. Fiama Pais Brandão, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2ª.



sala p^{re}ta

GROTOWKI, Jerzy, 1975, *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen.

Interpretação IV / ESTC, 2007, Programa da disciplina de Interpretação IV, 3º ano, 5º semestre, curso de Teatro – ramo Formação de Actores, http://www.estc.ipl.pt/teatro/documentos/licenciatura/programas/actores/3_ano_1_semestre/interpretacao_iv.pdf, acedido em 28/10/2009.

KIRBY, Michael, 1987, *A Formalist Theatre*, Pennsylvania: The University of Pennsylvania Press.

Oficina Comum / ESTC, 2007, Programa da disciplina Oficina Comum, 1º ano, 1º semestre, curso de Teatro – ramo Formação de Actores, http://www.estc.ipl.pt/teatro/documentos/licenciatura/programas/actores/1_ano_1_semestre/oficina_comum.pdf, acedido em 28/10/2009.

VASQUES, Eugénia, 2005, *Ensino Superior*, revista do Sindicato Nacional do Ensino Superior, nº 19, Dez.05/Jan.06, Lisboa.

RESUMO: Reflexão sobre formação superior em teatro em Portugal, com enfoque específico na formação de atores. Panorama de algumas possibilidades formativas existentes na atualidade, com análise do percurso de ensino oferecido na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC/IPL) e da proposta pedagógica do diretor-pedagogo João Brites.

PALAVRAS-CHAVE: Formação do ator; ensino do teatro; Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa; João Brites.

